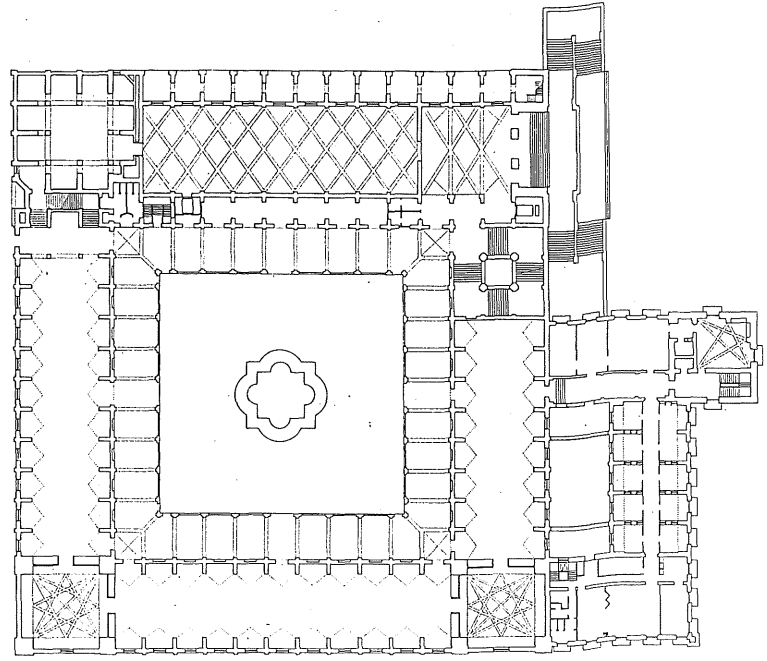
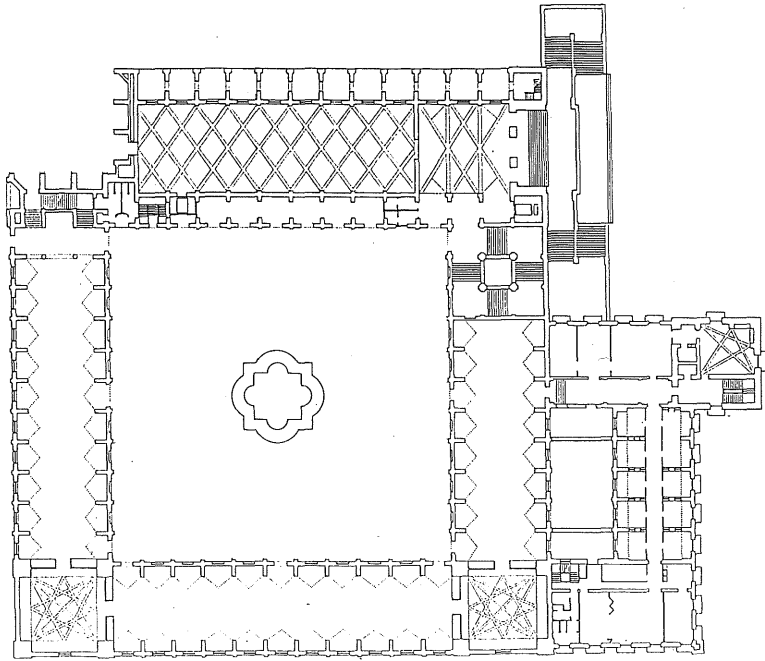


Analogia progettuale e intervento architettonico

di Antón Capitel



A. Capitel, C. Martorell, con J.A.H. Montero, completamento del Museo d'America, Città Universitaria di Madrid, 1984-89
Piante dell'edificio prima del completamento e dell'edificio col nuovo chiostro

Condizioni spagnole e atteggiamenti recenti di fronte all'architettura e alla città del passato

La crisi delle idee e della tradizione rigorosa del Movimento Moderno coincisero in Spagna, a metà degli anni '70, con la fine della dittatura franchista, e contemporaneamente, con la recessione economica provocata dalla crisi energetica.

Il pensiero e la pratica architettonica perdono in quegli anni il secolare ritardo rispetto alla cultura occidentale, vera e propria ossessione degli architetti "impegnati" durante il periodo dittatoriale, e addirittura si collocano all'avanguardia europea proprio nel riuscire a superare la crisi della modernità.

Tale superamento fu dovuto anche, in qualche misura, ai contributi stranieri (da un lato, le idee di Venturi, e, soprattutto, la cultura intorno al cosiddetto "recupero disciplinare" divulgata dalle idee e dall'insistenza di Rossi) assimilati dalla già cospicua cultura professionale spagnola, che li utilizza a modo suo e svolgendo un ruolo divulgativo verso gli altri paesi. In questa fase, durante tutti gli anni '70, furono soprattutto importanti le Scuole di Architettura come luogo di riflessione e laboratorio architettonico, ma fu essenziale l'atteggiamento disciplinare che la pratica dell'architettura spagnola aveva accumulato durante i lunghi anni della dittatura, dovuto anche al grande complesso d'inferiorità di sentirsi isolati e sfasati rispetto alla cultura occidentale.

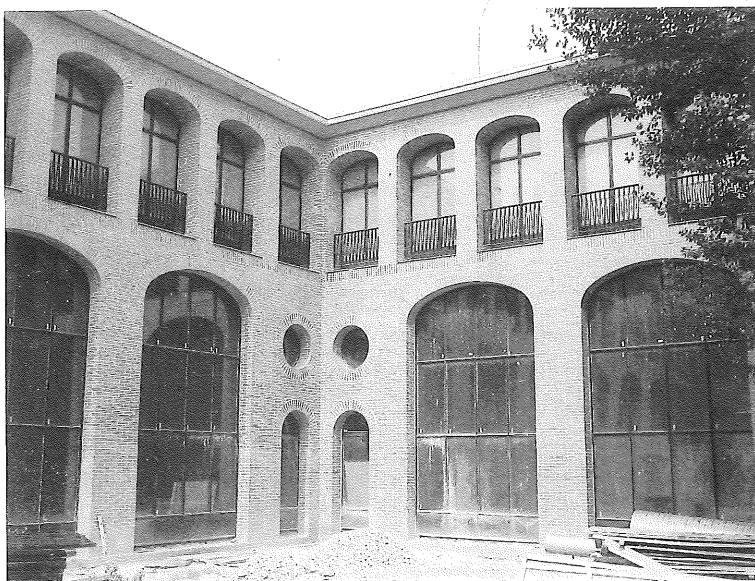
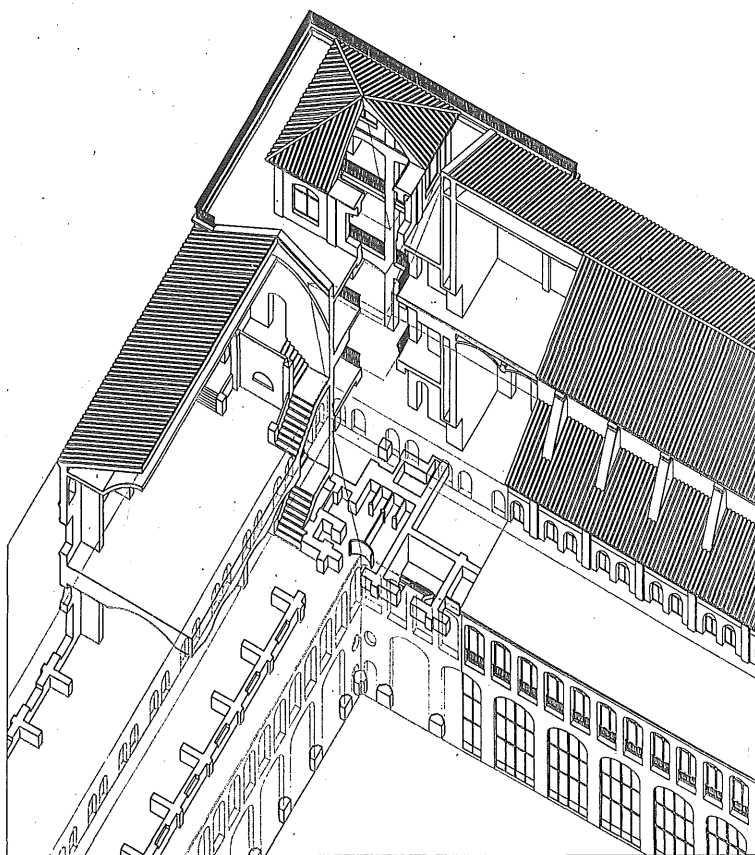
Nel cosiddetto "recupero disciplinare" spicca la presenza di un nuovo riferimento alla storia dell'architettura - già altre volte sperimentato, almeno nella cultura italiana - che supera il rifiuto o il rapporto traumatico che la modernità e la sua tradizione avevano mantenuto con essa.

Ma se le conseguenze di tutte queste tematiche nell'architettura spagnola e occidentale sono note attraverso progetti e opere nuove, l'incidenza che ebbero sull'edilizia esistente e sulla trasformazione delle città consolidate non è molto conosciuta.

Madrid è già fatta

Concentrando l'attenzione su Madrid, già negli anni '70, architetti comunali particolarmente stimolati dalla incauta trasformazione della città nei decenni precedenti, riescono a varare il cosiddetto *Plan Especial de Protección*, che realizza un censimento della totalità degli edifici, proteggendone completamente molti e limitando le modifiche possibili in altri, condizionando quindi le nuove costruzioni.

La particolarità del *Plan Especial* consistette soprattutto nell'operare in una città di edificazione abbastanza moderna, con un'edilizia prevalentemente del XIX secolo nelle parti antiche e del XX secolo in quelle tracciate nei secoli XVIII, XIX o XX. La protezione superava, quindi, di molto, quella tradizionale su Monumenti e Centri Storici dell'amministrazione delle Belle Arti, pure



Assonometria di progetto e veduta del cortile interno. L'edificio fu progettato e iniziato nel 1942 da Luis Moya e Luis Feduchi, e nella prima realizzazione non vennero realizzati né la loggia del chiostro né l'angolo sud-est. Si trattava di un palazzo neo-barocco sviluppato intorno a un grande chiostro con un padiglione di servizi, già concepito come Museo d'America, dallo storicismo poco convenzionale e qualificato a livello funzionale, spaziale e costruttivo. Spiccava la sua costruzione in muratura con tutti i piani e i tetti ugualmente in mattoni, con la tecnica degli archi e delle volte tramezzate. Il lavoro complessivo di restauro, riordinamento e completamento, dal 1984 al 1989, fu realizzato in due fasi, per la Direzione dei Musei Nazionali, "Don. Gral. de Bellas Artes". Per il Chiostro, si utilizzò l'ultimo abbozzo del tracciato realizzato dagli autori completandolo con una costruzione mista, in mattoni e a volte, con travi in cemento armato. Il linguaggio mantiene la sobrietà di quello primitivo ma senza allusioni neo-barocche. L'angolo mancante, diverso da quello progettato, è uno spazio unico che fa da sala per il museo e collega sia fisicamente che visivamente i padiglioni sud ed est, a diverse altezze

esistente, e, in pochi anni (coincidendo con la prima Amministrazione Municipale democratica, a maggioranza di sinistra), impedì la distruzione di molti edifici, capovolgendo un atteggiamento di distruzione e ricostruzione massiva in uno di riparazione, restauro e riabilitazione non meno intenso. Come conseguenza del *Plan Especial* nel proteggere le edificazioni, si consolida anche il piano della città, e si scartano le proposte di allargamenti stradali, riforme urbane e cambiamenti di allineamento. La città si sente "già completa", e a crescita zero, e si passa a realizzare le operazioni che, nei vuoti urbani e con modifiche possibili, possono migliorarla.

A tutto ciò collabora, naturalmente, la crisi economica, provocando una tipologia di azioni professionali che oggi rimangono come normali, quando la crisi è già passata e la città riprende la sua crescita, così come riprendono alcune trasformazioni maggiori.

Una nuova cultura ufficiale per gli edifici antichi

Ma, da un'altra parte, l'amministrazione delle Belle Arti (nelle mani, negli anni settanta, di uomini e criteri sopravvissuti alla fase tardo-accademica delle Ricostruzioni di Monumenti del periodo del dopoguerra) si rinnova completamente nella politica e nelle intenzioni, iniziando una sistematica attuazione di interventi su un gran numero di edifici protetti, da quelli di prima importanza a quelli di carattere minore. La scarsità di architetti specializzati in restauro e il prestigio dell'architettura spagnola per i motivi già menzionati, fa sì che si ricorra a un gran numero di professionisti non specializzati, che lavoreranno il più delle volte in maniera autodidatta, anche se sotto la tutela dell'amministrazione e dei suoi architetti.

Il paradosso consistette non tanto nella specializzazione o meno dei tecnici, ma nel fatto che questo rinnovamento si produsse facendo ricorso agli architetti moderni in un periodo in cui questi avevano già messo in discussione la loro modernità, diventando molte volte "post-", vale a dire, vicini alla storia, e quindi lontani da una posizione strettamente moderna tanto quanto lo era quella storicistica di coloro che erano chiamati a sostituire. I criteri restrittivi e conservativi del restauro moderno secondo la scuola italiana, scarsamente utilizzati finora, apparvero in questa maniera non più come ideologia indiscutibile, ma semplicemente come una delle possibilità, generalmente applicabili agli edifici più importanti e più antichi.

Il carattere minore dei pezzi architettonici, dal punto di vista sia storico che artistico, la loro condizione viva, e le occasioni in cui si lavorava in una situazione degradata o incompiuta, con la necessità di restaurare e riutilizzare, fece sì che molte attuazioni divennero trasformazioni e completamenti di antichi palazzi. Questo fu l'argomento professionale, poco "ortodosso", prospettatosi in alcune occasioni agli architetti spagnoli, e che si aggiunse a quelli menzionati prima di cui parlavano a proposito della salvaguardia generale della città.

L'analogia progettuale

Quindi, se lasciamo da parte il problema del restauro dei Monumenti, la caratteristica generale del più interessante atteggiamento degli architetti spagnoli di fronte all'intervento negli edifici esistenti è quella di mettere fra parentesi i due estremi di una vecchia polemica; e cioè trascurare sia la continuità for-

male praticata anticamente dagli storicisti che il metodo del contrasto e il "collage" difeso dai moderni.

Si tratta di una posizione che non fa più parte della rottura rispetto alla storia imposta dalla rivoluzione moderna, ma che non vuole nemmeno fingere, come nel caso dei vecchi storicisti, una identificazione.

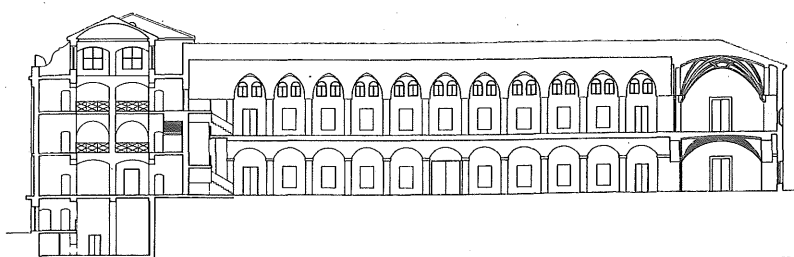
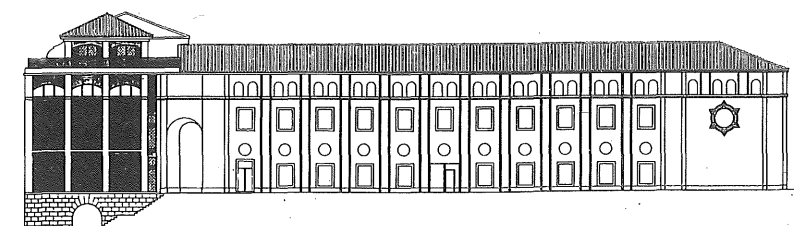
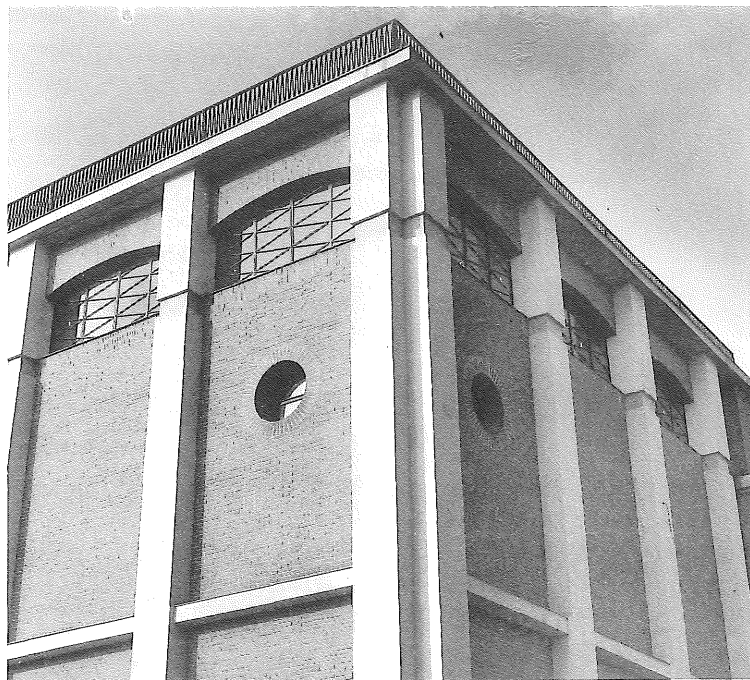
Questo perché ambedue le posizioni, già storiche, riflesso condizionato delle vecchie e ripetute polemiche fra "antichi" e "moderni", rappresentano in realtà due posizioni diverse di *allontanamento e incomprensione dell'architettura passata* (quest'aspetto già lo notò il critico italiano Ezio Bonfanti, nel suo volume "Architettura per i centri storici"), e perché entrambi i desideri irrealizzabili (quello di continuare la storia e quello di smentirla nei contenuti stessi delle sue azioni) rivelano l'impossibilità di comprendere, analizzare e intervenire nella storia stessa. Accademici e moderni si limitano nei vecchi edifici a declamare una unitaria ed escludente ideologia, senza considerare la realtà dell'architettura su cui intervengono, prendendola come scusa per astratti discorsi.

In questa maniera, nasce il concetto di "analogia" progettuale come metodo d'intervento architettonico in quegli edifici che, per il loro stato, per i loro valori e per i loro bisogni, sembrano richiedere come logica un'azione progettuale che trascenda largamente il concetto di restauro: vale a dire, quando si desidera o si considerano opportuni gli interventi di completamento e trasformazione, o in generale, di inserimento di parti nuove in un edificio già esistente e che non si considera contemporaneo. L'Analogia progettuale è un cammino che cerca sia l'armonia dell'opera antica con quella moderna, (come era desiderio degli accademici e come fu enunciato da Viollet), che la definizione dell'inevitabile discontinuità che provocano tempi diversi, come volevano i moderni e enunciò - per i monumenti - Camillo Boito. Non si tratta di una via contraddittoria ed impossibile, ma reale, e ampia come la stessa architettura.

L'analogia, d'altra parte, non solo si riferisce a questioni figurative - debolezza concettuale che riguarda le tradizioni polemiche e che ne fa risaltare la superficialità - ma a tutto il contenuto dell'architettura: ai problemi formali e d'immagine, alla costruzione, al tipo o disposizione, alle circostanze urbane e di luogo, al "carattere" e a tutte le sue inevitabili relazioni. E' un'analogia progettuale, vale a dire, architettonica nel suo significato generale e completo, non soltanto figurativa. La figurazione inoltre, deve trasformarsi esclusivamente in un problema e in uno strumento, abbandonando la sua posizione di centro della polemica.

Si tratta, quindi di analizzare l'edificio e progettare un intervento adeguato a quei problemi di ogni genere che, effettivamente, richiede l'architettura. E' uno sforzo di conoscenza, di eclettismo senza pregiudizi, di sensibilità profonda e ampia, dove si collocano inevitabilmente questioni soggettive, personali. E' un discorso di vicinanza, di comprensione della storia, poiché la necessaria distinzione verrà da sola senza preoccuparsene: ciò che sarà difficile è precisamente l'avvicinarsi, e cioè, comprendere la storia nelle sue virtù e nei suoi difetti, trovando soluzioni opportune.

E' anche uno sforzo di umiltà, perché sappiamo che la nostra analisi non può essere completamente giusta: non riusciremo ad interpretare fedelmente l'opera, perché la nostra sensibilità



Il nuovo angolo,
Vedute dell'esterno e dell'interno. Prospetto e sezione dell'intero edificio

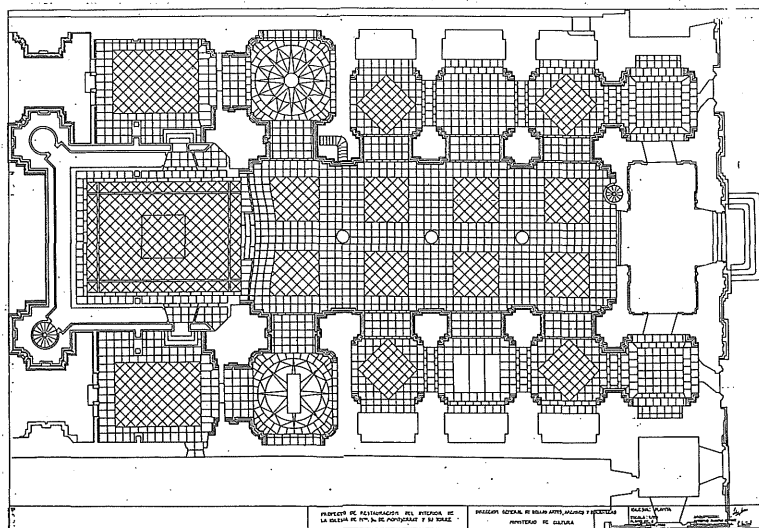
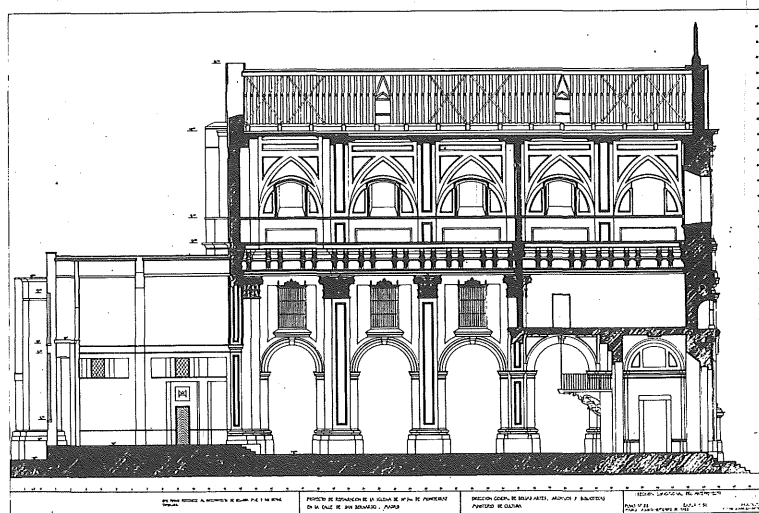
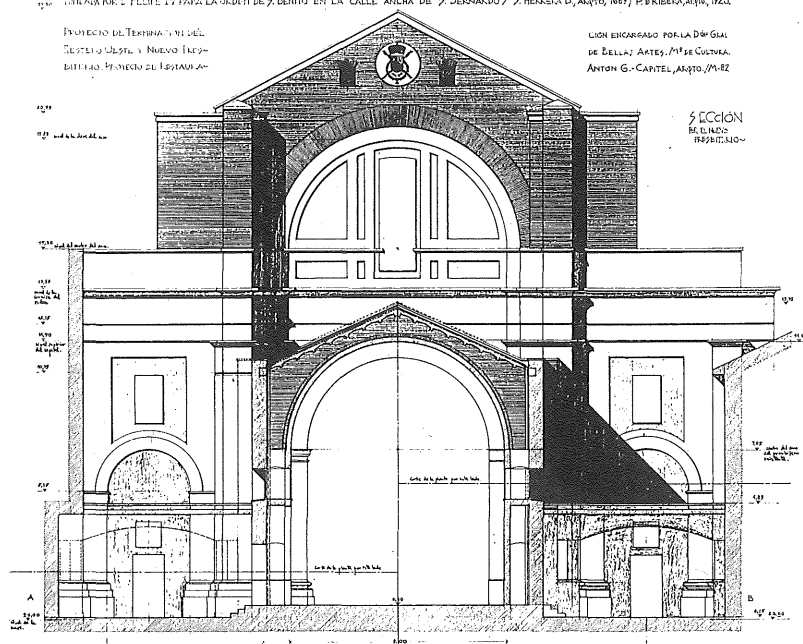
IGLESIA DE N. SRA DE MONTSERRAT EN MADRID

GRADUADO EN FINE DE LA ORDEN DE S. BENITO EN LA CALLE ANCHA DE S. BERNARDO / S. HENRIETA D. AÑO 1667, P. B. RIBERA AÑO 1720.

PROYECTO DE TERMINACIÓN DEL
TEMPLO VISTO A NUESTRO TIEMPO
DISEÑADO POR TECNICO DE RESTAURACIÓN

LICION ENCARGADO POR LA D. G. I. G. I. DE BELLAS ARTES, P. I. E. CULTURA,
ANTONIO G. CAPITEL, AÑO 1982

SECCIÓN
DE LINDERO
PRESBITERIO



A. Capitel, A. Rivière, C. Martorell, Completamento della Chiesa di Montserrat
in via San Bernardo, Madrid, 1982-89. Sezioni longitudinale
e trasversale e pianta della chiesa col nuovo presbiterio

e la nostra conoscenza, per ampie che siano, daranno solo una “interpretazione” della realtà. Col tempo potremo vedere che, (come capitava ai ricostruttori di Cattedrali quando riuscivano a fare neo-gotico e non a riprodurre la cattedrale antica), comprendiamo gli edifici del passato attraverso un filtro, storico e personale: li interpretiamo.

In questi nostri tempi, relativamente nuovi, abbiamo la possibilità di sfruttare sia la diffidenza verso un qualsiasi monolitico “spirito dell’epoca” che la sicurezza di non sfuggire alla nostra sensibilità, intensa come se fosse la verità stessa, anche se tante volte così caduca e velocemente dimenticata. Costretti quindi a diffidare della nostra sensibilità e, paradossalmente, a trarre vantaggio da essa l’analogia appare come un enorme campo da esplorare. Un campo diverso, non costretto a posizioni uniche, in cui il necessario nuovo progetto sia capace di interpretare l’eco dell’antico, la *simpatia* dell’edificio, e cercare così la soluzione in un’armonia analogica che, evitando gli equivoci storici, non si senta tentata ad esibire artificiose differenze né distanze mentali, ma che cerchi, piuttosto, un collegamento logico, rigoroso, e bello con l’antico. La necessaria e archeologica differenza sarà stabilita da sola nella propria ricerca dell’armonia con una storia in ogni caso impossibile di ripetere.

E’ un lavoro che necessita lucidità e prudenza. Colto e sottile, esclude ogni avvicinamento non strettamente qualificato. Dovrebbe cercare, allo stesso tempo, il recupero di una parte della naturalezza, il genio e il senso comune che dovrebbe presiedere alla costruzione e al progetto, come, per fortuna, è accaduto tante volte in passato. Bisogna insistere sul fatto che questa enunciazione fa riferimento ad un ampio campo, quello della propria architettura, e non ad una soluzione di tendenza.

La pratica dell’Analogia

La pratica dello strumento analogico può essere operativa in diversi piani o campi di azione. Le occasioni più numerose corrispondono alla nuova edilizia in luoghi protetti o al recupero di edifici parzialmente protetti.

Nella nuova edilizia il problema è abbastanza simile a quello prospettato in Italia tanti anni fa, intorno al concetto di “presistenze ambientali” che già allora ebbe un’importante risonanza in Spagna. Ma in questi ultimi due decenni, l’azione nei centri storici si è rivolta, tuttavia, ad una maggior vicinanza col passato, tanto figurativa quanto costruttiva o tipologica.

Ma la pratica, i casi, nel generalizzarsi per forza, non sono stati del tutto fortunati. Per la nuova edilizia gli stessi piani di salvaguardia hanno suggerito una certa mimesi con la tradizione delle case accademiche del XIX secolo, o addirittura, si è arrivati a esigere quest’ultima come necessità. Il risultato comune è stato scarso, se non assurdo; perché l’analogia è risultata parecchie volte come troppo vicina e troppo poco delicata, e solo i funzionari e profani, poco sensibili, sono rimasti appagati da soluzioni la cui dequalificazione è evidente per i veri professionisti. Una possibile analogia capace di sfuggire alla confusione mimetica, di migliorare anche l’intorno e di impostare modelli residenziali adeguati, né mimetici né moderni, non è stata capita come strumento dai professionisti. I risultati comuni sono facciate d’imitazione che nascondono ordinarie abitazioni moderne, a favore di una conservazione della “scena urbana”, obiettivo ormai assai precario, che viene perseguito solo in superficie.

Nel centro madrilenno, di edilizia ottocentesca, scarseggiano i risultati più positivi potendo menzionare l'edificio dei fratelli Casas a San Francisco el Grande. Nella città dominata dalla costruzione del XX secolo, se ne possono trovare più facilmente, per la maggior contemporaneità del sito.

Per quanto riguarda gli edifici protetti parzialmente, la convenzione prevalente, disinvoltamente promossa e praticata da funzionari, architetti e costruttori, è stata l'aberrante conservazione della facciata e lo "svuotamento" e nuova costruzione dell'interno, conservando così facciate senza importanza "riempiendole" di elementi moderni, ciò che rende difficile il distinguere la riabilitazione dalla nuova pianta già descritta. Sono rimaste facciate ordinarie, che potevano essere sostituite con successo e sono scomparse le strutture interne, che avevano un maggior valore a livello costruttivo e tipologico. La città non conserva i suoi vecchi valori, nemmeno quelli ambientali.

Molte volte, tuttavia, il fatto di proteggere le facciate e di abbattere i resti dell'interno aveva senso, sia perché molto spesso rimaneva effettivamente utilizzabile solo quella, sia perché l'interno non fu mai definito, era in stato precario o perché l'armonia totale dell'edificio esigeva la sua trasformazione radicale. Il vero problema architettonico si trasformò così, molte volte, nel "riempire" qualitativamente il vuoto, ed è precisamente in questo terreno che l'analogia (tipologica, costruttiva, spaziale, di rapporto fra esterno e interno) avrebbe potuto acquistare tutto il suo profondo significato.

Le realizzazioni di Mariano Bayon, nell'edificio per uffici della Camera, o dei fratelli Casas nel nuovo Conservatorio di Madrid, sono degli esempi eccellenti, così come il Progetto di Rafael Moneo per il Museo della collezione Tyssen nel "guscio" del Palazzo di Villahermosa, ora in attuazione. Tutti questi stabiliscono un produttivo rapporto fra l'interno scomparso, il conservato volume esterno e i nuovi bisogni, cercando un accordo non equivoco sia a livello armonico che storico.

L'analogia come strumento progettuale è evidente e qualificata in quei casi, non comuni all'edilizia, che trascendono per diverse ragioni il concetto di restauro inteso in senso stretto, ma che sono interventi ufficiali in cui il valore architettonico era primo obiettivo dell'azione stessa.

Si tratta di interventi in monumenti dichiarati tali, ma senza carattere archeologico né di eccezionale valore e che esigono una ristrutturazione. Sono stati numerosi in Spagna e si devono alla politica delle Belle Arti già citata.

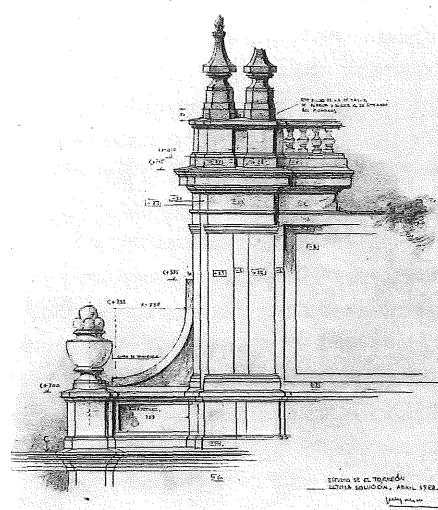
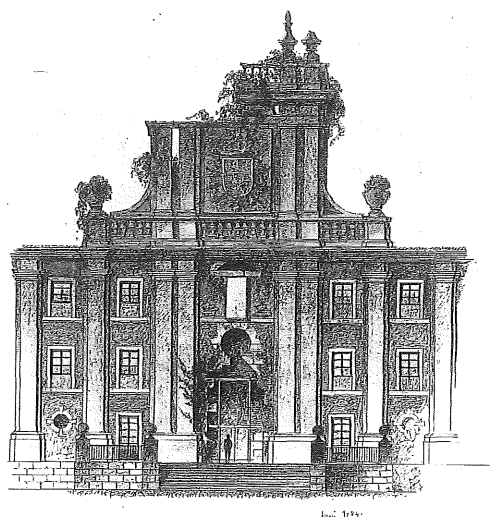
A Madrid, alcuni di loro non rientrano, almeno totalmente, nel concetto di analogia. Il recupero dell'antico Ospedale per Centro d'Arte "Regina Sofia", ad esempio, di Vazquez de Castro e Iñiguez de Onzoño, suggerisce come la continuità dell'idea con un'operazione stilisticamente moderna, qualificata ed elegante e che agisce per contrasto, possa risolvere il problema quando si tratti di un edificio antico poco attraente.

Il recupero dell'*Hospital de Jornaleros* (A. Palacios, 1904) per uffici dell'Amministrazione di Urbanistica è un caso di restauro di una brillante opera eclettica, ben concepita da Andrés Perea, i cui piccoli nuovi elementi vengono inseriti come moderato contrasto moderno.

Più vicino al concetto di analogia è il caso del restauro del *Cuartel del Conde Duque* per edificio culturale del Comune, di Julio Cano Lasso, anche se (avendo dato più forza a un'idea romantica



Veduta d'insieme della chiesa. Il progetto della "Iglesia Real" per i benedettini, risale al 1667 ed è di Sebastian Herrera, mentre la facciata venne completata da Pedro de Ribera nel 1720. All'inizio si costruì solo la prima parte del tempio, di stile "vignolesco", senza attuare il transetto. Si è deciso di trattare come un prospetto la grande facciata a cuspide ovest, prodotta dall'interruzione del tempio. Si è deciso anche di sostituire il vecchio Presbiterio, concepito come provvisorio, e poi consolidato precariamente. Si è progettato un nuovo Presbiterio che occupa lo stesso posto di quello antico, adattandosi esattamente al vuoto della rampa della cupola non costruita, per completare i due pilastri del transetto. La costruzione nuova si conforma così a due perimetri, uno interno e l'altro esterno, ciò che si risolve con un doppio muro che nella sua totalità evoca i volumi barocchi. La costruzione è in mattone. Il trattamento della grande facciata a cuspide, rifinita con intonaco di tipo tradizionale e con coronamenti e modanature in calcestruzzo a vista, si compone architettonicamente mediante le linee interne del tempio, per mezzo di un linguaggio semplice e costruttivo. Così si può percepire la condizione del tempio come edificio incompiuto, visione rafforzata dai rivestimenti, poiché persino quello che a prima vista sembra mattone è intonaco, e rappresenta le parti che sono rimaste nascoste se il tempio fosse stato finito



J. Cano Lasso, Restauro del Palazzo del Conde Duque, Madrid. Dettaglio del prospetto

di finta rovina, che stabilisce anche il contrasto con l'antico, ma con un linguaggio contemporaneo di tipo "post"), rimane forse troppo arbitrario e permissivo. Lo scarso valore della grande fabbrica e il suo bisogno di un cambiamento totale rende di nuovo evidente la fiducia eccessiva riposta sulla semplice scena urbana e spiega ciò che è stato fatto.

Opere di Hernandez Gil, Linazasoro, Casas, Vellés, Ruiz Cabrero e Perea, Burillo e Lorenzo, Clotet e Tusquets, Sierra, Navarro Baldeweg, ecc., hanno disegnato lungo la geografia spagnola un'attraente e diversificata casistica dell'intervento con il concetto analogico.

A Madrid, più colpita dalla ristrutturazione edilizia che dall'intervento in edifici singoli, mi pare opportuno individuare un'opera minore, di Emilio Tuñón, e due realizzazioni di un certo spessore dell'autore di questo articolo che cercano di dimostrare il concreto e prezioso valore del menzionato strumento progettuale.

L'opera di Tuñón e Iglesias, nella Chiesa dei Gesuiti di Alcalá de Henares, è una semplice separazione fra una Cappella e la sua sagrestia, che dovrà fare da fondo all'altare di quella prima. Il pannello in legno elegantemente trattato e rifinito da un'illuminazione disegnata riferendosi al barocco spiegano bene l'intenzione di ottenere una certa unità con l'esistente differenziandosi da esso, quasi naturalmente.

Chi scrive, ha avuto due occasioni molto importanti al riguardo. La prima è il completamento della Chiesa di Montserrat in via di S. Bernardo (realizzata con Antonio Rivière e Consuelo Martorell). In questa chiesa incompiuta, di progetto "tardovignolesco", fu richiesto un nuovo Presbiterio o Cappella Maggiore da sostituire a quello improvvisato anticamente e già pericolante; si doveva inoltre "restaurare" la grande facciata a cuspide posteriore, risultato dell'interruzione del Tempio. Per fare questo si decise per necessità costruttiva di trattare la facciata come un'altra nuova, ottenendo così una composizione delle linee e degli elementi architettonici capaci di "disegnare" la facciata come interpretazione dell'interruzione dell'edificio. La composizione dell'edificio stesso e il linguaggio degli elementi nuovi è prodotto di una semplice semplificazione analogica. La Cappella nuova è concepita come un'occupazione del sito

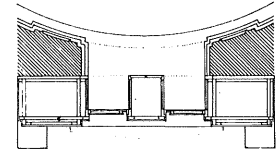
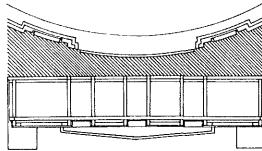
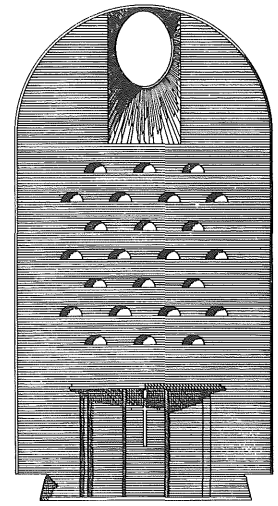
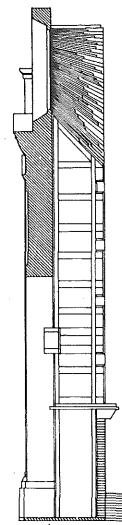
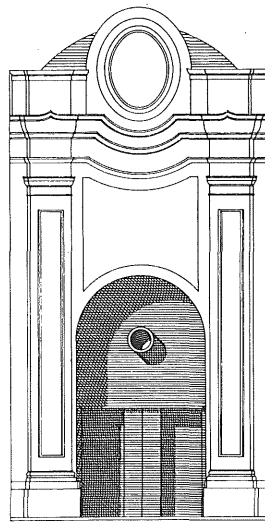
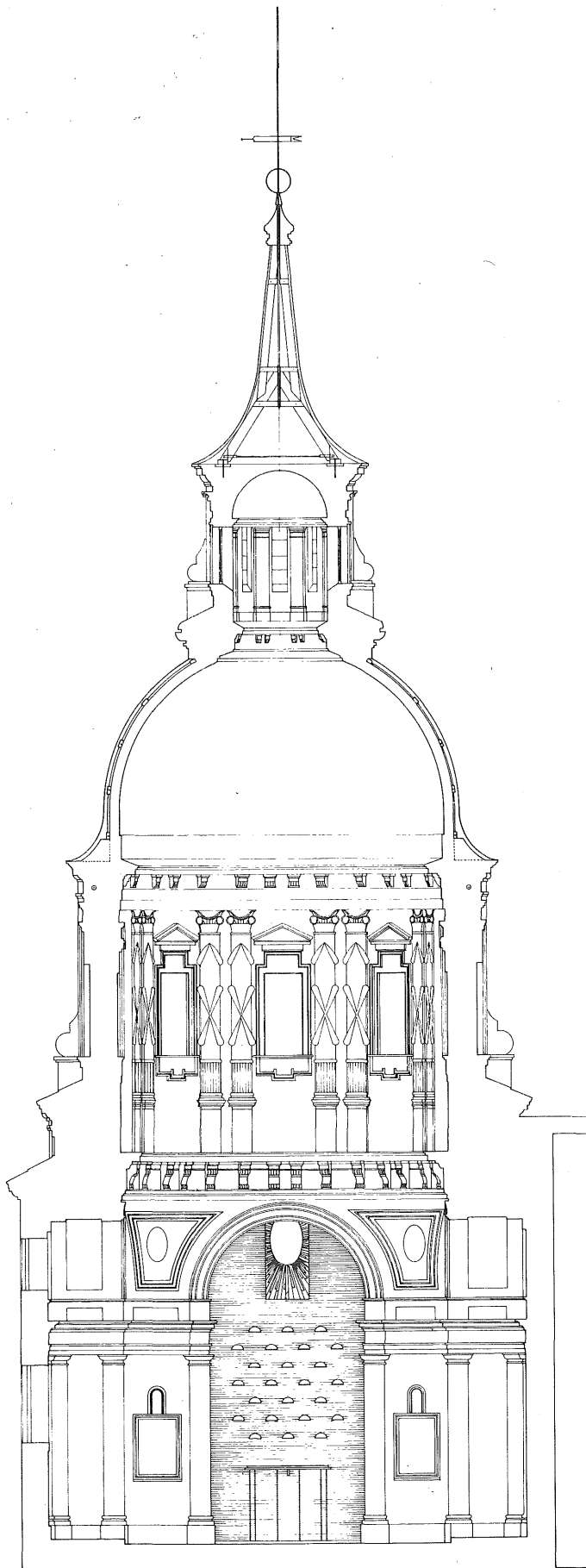
sotto la cupola fra i pilastri del transetto, dovendosi realizzare parzialmente i due mai costruiti, e impostandola quindi come una rifinitura definitiva. La tecnica di realizzazione (calcestruzzo con modanature di mattone) e il tracciato centrale con muri doppi, così come il semplice e costruttivo linguaggio affrontano il problema mediante lo strumento analogico.

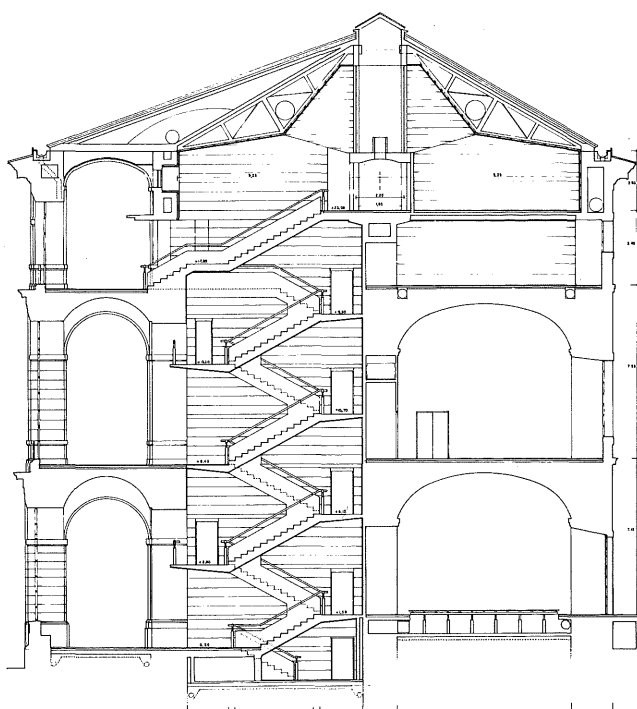
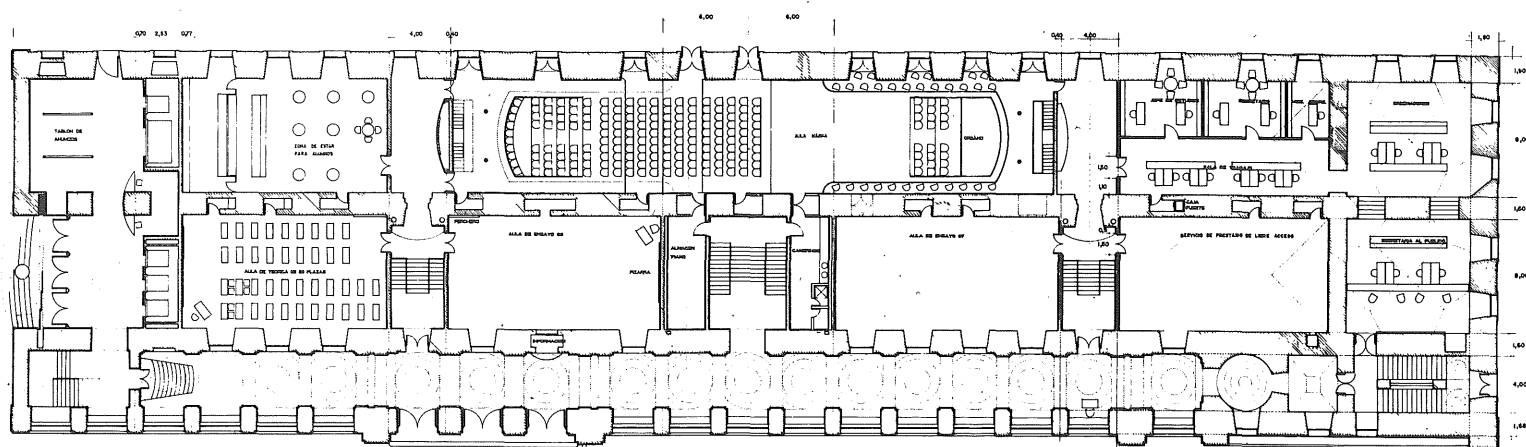
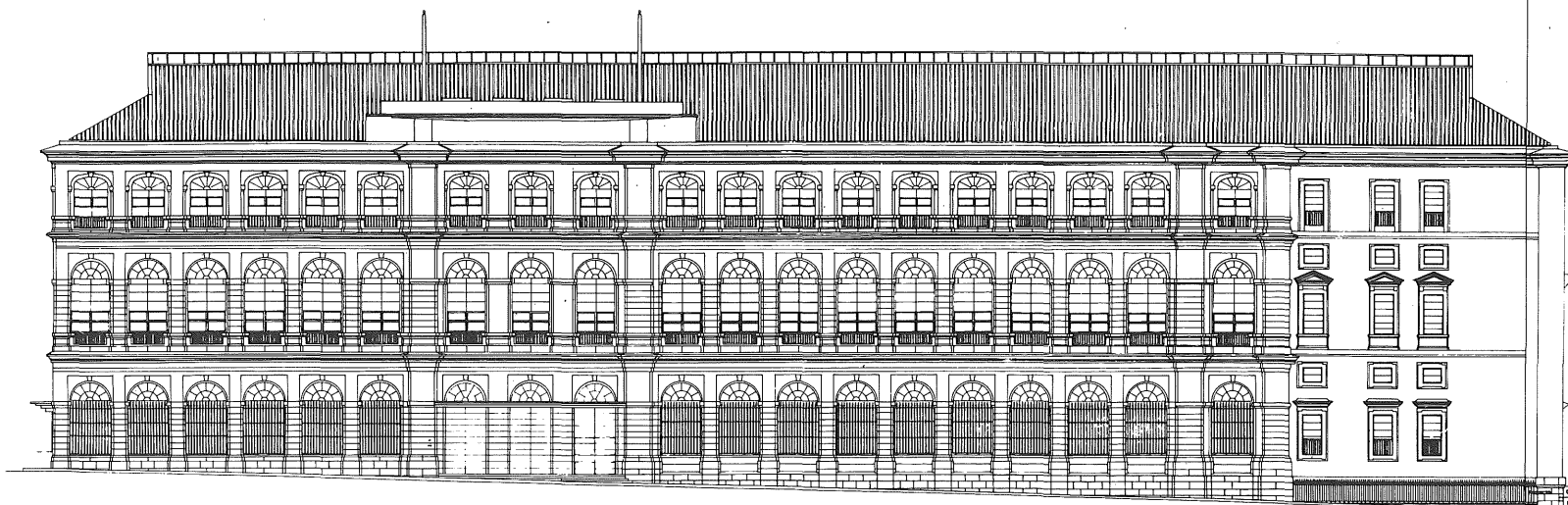
La seconda opera è il completamento del Museo d'America (progettato da L. Moya e L. Feduchi nel 1942 e realizzata adesso da chi scrive insieme a Consuelo Martorell). Si tratta di un edificio storicista del dopoguerra concepito come un palazzo claustrale neo-barocco di cui non si erano realizzati né i corridoi del Chiostro né uno degli angoli del quadrato grande. Non si tratta di un edificio convenzionale, ma di qualità, che ha la particolarità di essere stato costruito in mattoni in tutte le sue parti, perché persino i suoi pavimenti e le ossature sono realizzati con volte "tramezzate".

Si progettò un chiostro seguendo l'antica idea di tracciato degli autori ed impiegando una costruzione non più tradizionale, ma in volte e mista, di calcestruzzo e mattone. Il linguaggio impiegato è costruttivo e netto, vicino a quello dell'edificio, ma senza referenze storiciste. L'angolo, concepito come uno spazio di altezza totale per il rapporto fisico e visivo fra le diverse quote dei padiglioni, opera nello stesso senso materiale e compositivo.

Credo che questi tre casi madrileni, (come quelli costruiti dagli architetti menzionati - molti di loro professionisti a Madrid e nel resto della Spagna) illustrino bene la competenza, la possibilità e l'interesse per il metodo analogico.

Ignoro se i tempi continueranno a sostenere un ecletticismo che giova all'architettura - e all'intervento in quella del passato - nel prescindere da dottrine inoppugnabili e nel poter affrontare le operazioni senza apriorismi, richiedendo così una qualità non sostenuta da fantasmi ideologici. O se, al contrario, nuovi "spiriti" e sensibilità spingeranno l'attenzione collettiva verso interessi più diretti e rigorosi. Credo che lo strumento progettuale dell'analogia non debba considerarsi come qualcosa che dipende dalla mentalità postmoderna, ma come un bisogno più profondo della disciplina. Si può provare, ad esempio, come nella storia, e in alcuni episodi della modernità, esso già esisteva.





M. De Las Casas, I. De Las Casas, J. Lorenzo, con F. Pedri, Restauro di un ex-ospedale e Collegio dei Medici, con riuso a Conservatorio, Madrid 1987-90. L'intervento si inquadra nella logica della "recuperación" dei grossi edifici-contenitori da tempo inutilizzati. L'edificio restaurato e con la nuova destinazione (in via di completamento), riqualifica l'intera piazza dove sul lato maggiore si affaccia il Centro di Arte Reina Sofia. La funzione a Conservatorio ha comportato cambiamenti sostanziali all'interno, con la creazione di sale di prova e di un auditorio e all'esterno (costruzione di una nuova pensilina).